

Dal white cube al black cube

Video arte nei festival cinematografici? Con la testa ancora a Los Angeles e al glamour della notte degli oscar, si guarda a New York per l'International Independent Film and Video Festival in cui viene presentato tra gli altri anche "The distance to the sun" di Andrea Dojmi. Un'intervista all'artista e un rapido 'ripasso' delle interazioni tra il sistema dell'arte contemporanea e i festival cinematografici per aprire un dibattito sulle diverse occasioni e modalità di mostrare video arte. Dal white cube al black cube il passaggio è davvero così facile?

Video arte nei festival cinematografici

di Francesca di Nardo

Dal 28 febbraio al 6 marzo si alzano i sipari della quindicesima edizione del New York International Independent Film and Video Festival.

Creato nel 1993 dall'impresario Stuart Alson, il festival ha saputo affermarsi come uno degli appuntamenti più importanti e prestigiosi del vasto ed articolato panorama dei festival cinematografici indipendenti, insieme a Seattle, Tribeca, Sundance, solo per citare i più noti anche al grande pubblico.

Partecipano al festival film-maker provenienti da tutto il mondo, giovani esordienti che hanno la possibilità di presentare alla vasta platea newyorkese le loro pellicole insieme a quelle dei nomi noti del cinema indie e non solo. Negli anni infatti, il festival ha accolto star dell'establishment hollywoodiano come Cameron Diaz, George Clooney, Jennifer Aniston, Vin Diesel... insomma indie sì, ma con una strizzatina d'occhio anche alle Major ...

Come commenta il 'patron' del festival Stuart Alson "Il nostro scopo è di dare ai film-makers indipendenti un'opportunità per mostrare i loro film, incontrare i protagonisti dell'industria cinematografica, magari vincere anche dei premi, e dare agli spettatori la chance di vedere un'ampia gamma dei più recenti film del circuito indie.

Sono particolarmente soddisfatto della nostra categoria internazionale, che ha attirato un numero record di buoni film. Alcuni veri gioielli saranno scoperti durante l'evento di quest'anno. L'internazionalizzazione del festival è qualcosa di cui vado particolarmente orgoglioso".

Quest'anno tra i film selezionati c'è anche "The distance to the sun" l'ultimo film realizzato da Andrea Dojmi e co-prodotto da Netmage Festival, occasione per l'artista italiano di presentarlo ad un pubblico ben più vasto e diverso di quello delle mostre d'arte contemporanea e opportunità per riflettere sulle strade 'alternative' a esposizioni e rassegne per mostrare video arte.

L'universo dei festival cinematografici ha una geografia articolata e ramificata nel tempo e nello spazio che conta innumerevoli appuntamenti annuali in ogni parte del mondo con un'offerta, un target e filosofie disparate: dalle grandi rassegne con i tappeti rossi e i mille flash dei paparazzi, come Cannes e Venezia, fino a quelle più specializzate, come il London

Lesbian and Gay Film Festival o Giffoni Film Festival. In confronto alla diffusione e alla capillarità del sistema festival la proliferazione delle biennali d'arte contemporanea è una cosa da principianti.

Ma perchè accostare festival cinematografici e biennali, occasioni espositive cinematografiche e artistiche? Perchè non possiamo non tener conto delle importanti possibilità di visibilità che i film festival offrono a numerosi artisti visivi e alle loro opere in pellicola o video. Non sono trascurabili gli slittamenti semantici insiti nella presentazione di un video d'arte in una 'sala cinematografica' anzichè all'interno di una mostra, sia che questo venga proiettato sia che venga fruito a schermo. Tali spostamenti sono dovuti agli ambiti ed ai linguaggi cui appartengo e cui fanno storicamente riferimento questi diversi soggetti, video arte, cinema, arte contemporanea e sui quali invece spesso grava una vaga confusione. Presentare video arte in un cinema non trovo sia un'operazione così banale e scontata. La video arte non nasce in relazione al cinema, inteso sia come linguaggio sia come tecnologia, ma in relazione alla televisione e allo sviluppo delle tecnologie elettroniche.

Video arte, cinema e televisione possiedono ciascuno precipe grammatiche. Che la video arte dagli anni '80 abbia attinto e investito con le sue indagini ed analisi la sfera del cinema, la sua storia, il suo linguaggio, e le sue tecniche e tecnologie, è storia, ma penso non si possa dare per scontato che la scelta di allestire un video in un contesto cinematografico rappresenti un passo sia così breve ed immediato.

Le interazioni, gli scambi e i travasi tra arte e cinema coprono una gamma piuttosto ampia di incroci. Andy Warhol che negli anni '60 abbandona le arti visive per dedicarsi quasi esclusivamente al cinema sperimentale e dalla critica viene considerato un nuovo Lumière. Julian Schnabel che con "Lo scafandro e la farfalla", in questi giorni in uscita nelle sale italiane, è arrivato al suo terzo film (dopo "Basquiat" del 1996 e "Prima che sia notte" del 2000) e con il quale ha ricevuto la palma d'oro per la miglior regia all'ultima edizione di Cannes, poco più di un mese fa il Golden Globe per il miglior film straniero e ancora per la miglior regia. Infine ha ricevuto la nomination all'Oscar come miglior regista (la statuetta è andata ai fratelli Cohen, per la cronaca).

Un'altra star dell'arte contemporanea, Piotr Uklanski, indossati i passi da regista, ha scelto di fare le cose davvero in grande e ha presentato il suo primo lungometraggio, "Summer Love: The First Polish Western" del 2006 in anteprima al Festival del Cinema di Venezia. "Drawing Restraint 9" di Matthew Barney è stato presentato tra l'altro al prestigioso Toronto International Film Festival, oltre che nei più importanti musei del mondo. "Zidane: un portrait du XXIème siècle" di Douglas Gordon e Philippe Parreno, presentato a Cannes fuori concorso, due anni fa è uscito a Parigi con un battage pubblicitario degno del più commerciale dei blockbusters. Da una parte quindi come negli esempi sopracitati, molti artisti contemporanei si sono cimentati con la tradizione del cinema, spostando il proprio ambito di azione professionale verso la pratica della regia. Altri hanno continuato, interessanti al cinema ed al suo linguaggio con un approccio analitico e di riflessione epistemologica. Basti fare i nomi di Steve McQueen, Tacita Dean, Pierre Huyghe, Matthew Buckingham, Stan Douglas. (Ovviamente non tutta la video arte è legata al cinema).

Una dei problemi centrali nella scelta di presentare in mostra un video d'artista è quella legata al tempo. Il tempo della durata dell'opera spesso in contrapposizione con il tempo concesso dallo spettatore alla fruizione del video. Alla questione poi è ovviamente intrinsecamente vicina la problematica allestitiva di coniugare qualità e comodità della visione. Le mostre e le biennali dell'inizio del decennio sono state caratterizzate anche proprio da questi elementi, con una sovrabbondanza di proiezioni che rendeva impraticabile la visione di tutte le opere video esposte. La dimensione festival invece rende possibile la visibilità di un gran numero di proiezioni, garantendo all'artista o al film-maker di poter contare su un pubblico, vasto ed eterogeneo che 'comodamente' seduto al buio fruisce per tutta la sua

durata l'opera video.

Lo spostamento dal white cube al black cube implica uno spostamento teorico e di senso di notevole importanza. Possiamo essere certi che il pubblico dei festival recepisca e possa leggere 'correttamentè, con adeguati strumenti critici, l'opera decontestualizzata dal suo ambito di origine e ricontestualizzata in un differente sistema di visione?

Tra gli artisti italiani che hanno scelto la strada del festival possiamo ricordare Olivo Barbieri che ha presentato il suo "Sevilla 06" all'ultima edizione del Sundance Film Festival nella sezione Concorso cortometraggi, come aveva già fatto due anni fa per il suo "Site Specific_Las Vegas 05", che per altro ha girato anche altri festival culto come Toronto, Locarno e Rotterdam, dove l'anno scorso oltre a Barbieri, Francesco Jodice ha presentato "Sao Paulo_ Citytellers" e Gianluca e Massimiliano il loro "Zakaria" tutti nella sezione As Long As It Takes.

New York International Independent Film and Video Festival 2008

28 febbraio - 6 marzo 2008

ImaginAsian Theatre

239 E. 59th Street, New York, N10022

Village East Cinemas

181 2nd Avenue at 12th Street, New York, NY 10003

Andrea Dojmi

intervista a cura di Francesca di Nardo

Nel 2007 sei stato in residenza presso il PROGR di Berna, in Svizzera, dove hai realizzato una complessa installazione site specific nell'ambito di "NO PLACE LIKE HOME (2)" per la Stadtgalerie di Berna. In quell'occasione hai realizzato un campetto da gioco agibile e utilizzabile e un ambiente modulare sottostante che conteneva anche un tuo video.

La realizzazione di questo progetto ti ha permesso di formalizzare attraverso differenti media (video, scultura, environment) alcuni aspetti fondamentali della tua poetica connessi con la ricerca e l'analisi dei sistemi educativi e delle forme di organizzazione...

La Stadtgalerie è un white-cube di dieci metri per dieci, ospitato nel cortile del PROGR, ex scuola ora centro per l'arte contemporanea. La prima riflessione è caduta sul posto e la situazione dove l'intervento avrebbe preso forma: ho "restituito" un playground, alla sua scuola e al suo cortile; al tempo stesso ho negato la possibilità di giocare secondo le regole familiari: la struttura "canestro" nella parte superiore dell'intervento, di fatto è una scultura ambientale, al centro dello spazio, alla luce del sole di giorno, sotto quattro riflettori per tutta la durata della notte. È un canestro "cieco", un tabernacolo che evoca nuove conseguenze; un totem, che pur rimanendo forma acquisita, riesce a diventare altro, ma senza passaggi evidenti, senza "traumi". Lo stesso accade nella parte inferiore dell'installazione: un campetto indoor, in pvc tecnico per il basket-ball; le linee di gioco sono modificate e l'area ha il proprio appoggio prospettico e visivo su un muro in eternit. Nelle ore notturne la parete serve da schermo per un autoloop video di 4'30". Come il canestro outdoor è diventato un tabernacolo, una struttura silenziosa, aliena e sacra, così il campetto interno assume le sembianze di una sala di preghiera e mantiene la propria multifunzionalità in una sola forma. L'estetica apparente, conseguente al modo organizzativo proprio del sistema educativo, altro non è che lo scheletro del sistema stesso. È una non-estetica, è forma della funzione. Ho scelto questo campione per la mia indagine, perchè i luoghi destinati all'educazione formale,

sia essi scolastici che spirituali, sono essenzialmente funzionali al proprio fine, delineando in partenza una semplificazione del materiale sensibile su cui ricercare e costruire riflessioni visive, fino ad arrivare ad accadimenti, ovvero opere d'arte, sintesi formali, rivelazioni che mantengono e amplificano la propria origine, in grado di portare più livelli di conoscenza e con una potenziale riflessione di natura sociale.

Non cerco equilibri e disequilibri, nè perseguo direttamente delle forme, ma riflessioni visive provabili.

La differenza tra "play" e "game" è spesso alla base delle mie osservazioni e all'origine di visualizzazioni e interventi; comportamento libero, "playfull", e rispetto delle regole, osservazione delle stesse e del loro disegno, fino ad arrivare alla re-sintesi di un'organizzazione inedita.

Sono queste modalità e fasi in cui sistemi e strutture, vengono sempre e comunque recepite e subite; cambiano le risposte e i comportamenti e all'assimilazione e alla reazione, segue sempre un adattamento, che spesso viene identificato come crescita; l'adattamento è già forma e si può estendere dal singolo individuo al disegno di un'intera comunità e di una generazione. Insieme all'istituto scolastico, le comunità religiose di natura "privata", sono cerchi ristretti, dove le dinamiche sono compatte, delimitate e assai estreme, un ambiente ideale di studio.

Le tue installazioni e sculture si basano quindi su una nuova riformulazione delle forme e delle strutture, come nel caso dei campi da basket e delle sale da preghiera. Linee sul pavimento, segni e traiettorie ci indicano possibili usi non funzionali, slegati dallo scopo per cui sono stati pensati e a cui siamo abituati. Le considererei della macchine celibi che mettono in questione i nostri sistemi educativi, ma non ci offrono risposte, fedeli in questo alla loro natura di mute macchine 'inutili ...

Apparentemente Improbabili. Utopiche. Imposte. Non inutili, perchè in realtà, può accadere che queste nuove strutture, forme e linee, inneschino movimenti e comportamenti "di riserva", inediti, sia spontanei, che programmati. I miei lavori comunque non nascono per creare cortocircuiti e conseguenze, magari probabili, ma non sono l'origine nè il fine della ricerca. Non amo la parola "performance", oggi fin troppo usata, preferisco invece parlare di azioni spontanee o perseguite e di registrazione delle stesse. Installazioni e strutture, spesso diventano parte di un open-set per girare sequenze in pellicola. Mi piace parlare di "set naturale", ritrovato anzichè ricostruito, come invece avviene nel cinema. Alla fine del ciclo lavorativo, avrò un insieme installativo site specific e temporaneo, delle strutture risolte che vivranno anche indipendentemente e infine, un lavoro video, in pellicola, spesso accompagnato da un intenso lavoro sul suono e composizione musicale.

La sintesi formale a cui aspiro, trova un apparente equilibrio nella forma di una risposta-non risposta. Questo modo di procedere innesca una ricerca ciclica, che si serve dell'ultima "non risposta", per aprire il ciclo seguente, collegato, ma ulteriore e probabilmente differente in contenuti e aspetti.

Nella tua pratica di video-artista un ruolo fondamentale è quello del ricorso alla pellicola. La texture delle tue immagini, ma anche il taglio delle inquadrature, il ritmo del montaggio, sono legate al genere del documentario. Trovi che sia pertinente questo accostamento?

Sì, L'accostamento che fai al documentario è assolutamente pertinente, ma non mi interessa tanto il documentario come mezzo espressivo, quanto il "modo espressivo" di certi documentari. Mi riferisco ai supporti educativi e didattici che hanno cresciuto un'intera generazione, soprattutto sul finire degli anni '70, materiali in gran parte prodotti in pellicola,

produzioni immediatamente precedenti all'apparizione del mezzo digitale, elettronico. Candida ingenuità, caratteristica della nostra visione nella prima era tecnologica, dove la verità era nella parte nascosta di un messaggio semplice, apparentemente innocente. Da qui la decisione di utilizzare la pellicola, mezzo che implica conoscenza tecnica, parsimonia nell'utilizzo del materiale, una profondità nel colore inimitabile e un margine di imprevedibilità. Tutto questo porta a una "storicizzazione" del girato, in tempi relativamente brevi. Non avrò mai ore di filmati, ma preziosi e irripetibili minuti. L'utilizzo della pellicola è stata una scelta naturale sia per "NO PLACE LIKE HOME(2)", 2007, che "Education and protection of our children #2" e "Nichole education (the beaver valley)", 2006 e le sette pellicole del 2005, "AIMREADY (7 educational filmstrips)". Questi lavori non sono dei "found footage", ma dei girati realizzati appositamente seguendo piani di produzione dettagliati; non sono documentari, semmai la "rappresentazione" di un modo di fare documentari e da questo ne traggono forza e sentimento. Il documentario è una forma di "game", mimetizzato da "play". Un sistema didattico reso in modo evocativo e apparentemente libero, ma ingannevole e che trova nel video il mezzo eletto e lo strumento ideale di diffusione, proprio come avviene per la diffusione di messaggi salvifici e spirituali, soprattutto nella società americana.

"The distance to the sun", 2008, abbandona questo format, segnando così, un modo diverso di girare e produrre, uno spostamento, sia nella forma che nella materia trattata. Il girato tende a ricalcare un feature film, pur non essendolo. Fondamentale, il lavoro sonoro, qui realizzato da Flushing Device (Alessandro Massobrio), che è collante e linea guida di tutta la pellicola. Di fatto, "The distance to the sun" traccia la fine di un ciclo di lavoro e l'inizio di un nuovo periodo. I bambini, characters del progetto editoriale "AIMREADY" del 2005, Alan, Nichole e Startle, sono cresciuti; adolescenti, ora adulti.

In "The distance to the sun" al minuto 11' 35' secondi hai inserito in fase di montaggio dei frames fotografici del corpo straziato di Sharon Tate uccisa a Cielo Drive dai complici di C. Manson nell'agosto del 1969. Il ricorso a questo inserimento ha differenti implicazioni e introduce ai piani di lettura esistenti nel tuo lavoro. Il primo è l'esplicito e concreto riferimento all'assassinio, a quell'episodio specifico che è a sua volta riferito ad un piu' ampio ambito di indagine cui sei interessato, quello delle strutture sociali in cui si intersecano credenza, religiosità, regola, etc... Perchè hai scelto di inserire in "The distance to the sun" proprio quei frames?

Le fotografie del corpo straziato di Sharon Tate nella casa di Cielo Drive, sono immagini di poche frazioni di secondo, troppo brevi per essere comprese, ma sufficienti per ricostruire prima negli occhi, poi nella testa, la coscienza di un dramma.

Cielo Drive è stato un accidente nel corso della lavorazione, un evento non previsto. Mentre realizzavo le scene a Rachel, in Nevada, Area 51, avevo in mente gli eventi e luoghi tragici legati a sette come Heaven's Gate, piuttosto che C. Manson. ma i divani polverosi e la solitudine assoluta di quel luogo americano mi ricordarono all'istante, mentre giravo sul posto, qualcosa che avevo già visto, non di persona, ma che di fatto mi apparteneva: le fotografie del dramma di Cielo drive, appunto. Viaggiando avevo trovato a Rachel "il set ideale e naturale", reale, non ricostruito. Sono andato a Cielo Drive, Los Angeles, da vero sprovveduto; non sapevo che quella casa ormai non esistesse piu' e l'assenza era di fatto un elemento forte su cui lavorare.

Direi che è Cielo Drive ad aver deciso di entrare a far parte di quella sequenza in pellicola. Io ho solamente acconsentito. "The distance..." è un lavoro aperto e avrò modo di approfondire; a breve sarò di ritorno in Nevada e seguiranno mesi preziosi per la ricerca.

Dietro a una mia immagine, esiste un intrigo di dati, luoghi e persone, sia essi estremamente personali che condivisi. Presenze che poi affiorano appena, ma che sono contributi necessari alla forma e al sentimento finale di un lavoro, un video, un film, un'opera. Cielo Drive non è

importante, lo è il sentimento che genera...ma il sentimento acquista forza dalla propria origine esatta: Cielo Drive è decisiva.

Scrivendo un vero screenplay per un feature film, (cosa che sviluppo parallelamente ormai da tempo), sulla base di questi dati, luoghi, persone, incontri ed eventi, potrei fornirti la prova evidente di come tutto sia esattamente giustificato, motivato, chiaro, spiegabile e necessario; ma probabilmente, non mi interessa l'evidenza...

Nei tuoi precedenti lavori video, in pellicola, hai sfruttato il potenziale del due canali di rendere un'addizione di senso, un plus di significato, insito e derivante dall'accostamento di due immagini che dialogano tra loro. Nel caso di "The distance to the sun" mi pare che questo processo di dialogo si sia fatto meno esplicito... più raffinato ed enigmatico.

Al momento trovo che lavorare ad un video a canale singolo sia molto piu' esaltante che dover ricorrere a piu' proiezioni. Un singolo canale deve poter vivere senza appoggi e riferimenti spaziali e sviluppa da sè, autoincorporandoli, momento per momento, i propri passaggi interni, paralleli, temporali e spaziali. Lavorare su due canali comporta vantaggi e problematiche di diversa natura. Se penso a "Education and protection of our children #2", la lavorazione two-channels mi diede la possibilità di adottare un sistema di sintesi per immagini, sia fisse che in movimento, procedendo per addizione, sottrazione e accostamenti. il "vero" video era ed è in il film suggerito e sintetizzato dal suono e dalle sequenze video proiettate, un film mai realizzato, ma destinato man mano ad autocostruirsi indirettamente negli occhi e nella testa dello spettatore.

Stesso risultato con "The distance to the sun", ma ottenuto in modo totalmente differente. Le immagini non dialogano piu' tra loro in modo geometrico e si dispongono invece in maniera lineare, in un unico fluire orizzontale. Volevo arrivare a dar vita ad una storia, senza costruire una storia, evitando narrativa e tempi del cinema. Non mi interessa molto la fiction, ancora meno i ragionamenti e le rivelazioni degli artisti sui meccanismi e i mezzi del cinema; non vedo nulla di "esotico" nei sistemi di realizzazione e produzione del cinema. Le strade si incrociano e i codici rimangono diversi, il video non è un fratello minore, ha la propria storia e identità. Se poi un video o un lavoro assolutamente sperimentale arrivano anche a un pubblico piu' vasto, come quello di un film festival, bene, potrà sperimentare una piu' ampia fruizione e forse anche un pubblico piu' libero, sincero e essere apprezzato, frainteso, non capito, ignorato, amato.

Ho spesso commesso un errore: uscire da una sala cinematografica tutto soddisfatto, dopo la visione di un film, conservando solo un frammento indimenticabile della pellicola appena vista ed eliminando tutto il resto... ovvero, tutto ciò che era cinema; fin quando, intorno ai miei 20 anni, vidi "The passage" di Bill Viola, al Centre Pompidou di Parigi: era esattamente l'approccio e lo spazio di ricerca che desideravo da tempo. Fu una vera scoperta che mi diede una profonda coscienza, una risposta e un inizio.

staff@undo.net